3 1761 09704096 8

Bib. Lit.

Musik und Musikinstrumente im Alten Testament

Eine religionsgeschichtliche Studie

von

Hugo Greßmann
Lic. theol., Dr. phil.
Privatdozent der Theologie an der Universität Kiel

112336
15/7/11

GIESZEN
J. RICKER'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(ALFRED TÖPELMANN)
1903

RELIGIONSGESCHICHTLICHE VERSUCHE UND VORARBEITEN

herausgegeben

von

Albrecht Dieterich in Heidelberg und Richard Wünsch in Gießen

II. Band 1. Heft

I. Die Musik.

Über die Musik der Hebräer erfahren wir aus dem Alten Testamente leider nur sehr wenig. Wir müssen daher zufrieden sein, wenn wir die paar zufällig uns überlieferten Notizen zu einem mosaikartigen Bilde zusammenfügen können. Denn mit lebhaften Farben zu malen, müssen wir uns gemäß der Natur unserer Quellen versagen. Mitunter wird es von Nutzen sein, auf verwandte Erscheinungen anderer Völker, vornehmlich der Griechen, das Augenmerk zu richten. Gar manches, was uns bei den Israeliten fremd und unverständlich anmutet, weil die Literatur zu klein ist und die Nachrichten zu dürftig sind, wird von dorther sein Licht empfangen. Wir dürfen dies unbedenklich tun, ohne fürchten zu müssen, daß wir die Originalität des jüdischen Volkes beeinträchtigen. Denn von einer solchen wissen wir auf diesem Gebiete schlechterdings nichts, wie ja überhaupt die Kunst auf palästinischem Boden keine eigenartige Entwicklung gefunden hat. Israel ist nie ein magister artium geworden, seine welthistorische Größe ruht einzig und allein auf seiner Religion und Moral. Auf diesem einen Gebiet hat es Großes und Selbständiges geleistet. Aber seine Musikinstrumente sind wie seine ganze Kultur zweifellos eine Entlehnung. Wenn Deuteron. 6 10 f. zum Volke gesagt wird: du wirst in ein Land kommen mit Städten, die du nicht gebaut hast, mit Häusern, die du nicht gefüllt hast, mit Zisternen, die du nicht ausgehauen hast, mit Wein- und Olivengärten, die du nicht gepflanzt hast, so könnte mit Fug und Recht auch hinzugefügt sein: und du wirst auf der Zither spielen, die du nicht erfunden hast.

Die Musik selbst ist natürlich älter. Ihre Anfänge liegen in prähistorischer Zeit und sind dem Auge des Forschers entzogen. Nimmt man die Musik in ihrem bescheidensten

Sinne, auf einer Stufe, wo sie kaum noch diesen Namen verdient, so gilt von ihr, daß sie ebenso alt ist wie der Mensch überhaupt. Daher haben die Israeliten in richtiger Empfindung ihre erste Regung in die Urzeit zurückverlegt. Nach den geringen Notizen einer vielleicht einst ausführlicheren Sage,[1]) die den Ursprung der Kultur begreifen will, war Jabal der erste aller derer, die in Zelten und bei Herden wohnen, und Jubal der erste aller derer, die Zither und Schalmei handhaben.[2]) Beide sind leibliche Brüder, beide gehören also eng zusammen, wie denn ja der Hirt ohne die Hirtenflöte undenkbar ist. Ihr Halbbruder Thubal-Qain war der erste Schmied, dessen Kunst selbst in der Wüste unentbehrlich ist.

In dieser Genealogie ist der Name Qains ohne weiteres durchsichtig, da dies Wort im Arabischen den „Schmied" bedeutet. Wir haben hier demnach die Personifikation eines Standes vor uns, in derselben Weise wie die Phönizier nach Philo Byblios[3]) den ersten Jäger Ἀγρεύς und den ersten Fischer Ἁλιεύς nannten, wofür man natürlich die entsprechenden phönizischen Namen einsetzen muß.[4]) Neben Qain steht Jabal als der erste Hirt. Man vermutet von vornherein eine Identität dieses Jabal mit dem vorher neben Qain auftretenden Hebel (Ἄβελ LXX), wie es auch Ewald, Goldziher, Wellhausen[5]) ausgesprochen haben. Sachlich wird dies unbedingt gefordert und sprachlich läßt sich diese Möglichkeit wenigstens wahrscheinlich machen. Die Anfangsbuchstaben von Hebel und Jabal differieren zwar voneinander, aber grade bei diesem Worte ist die Variation des ersten Buchstabens nachweisbar sehr stark; denn teils fehlt er ganz, teils gesellt sich zu ה und י noch א dazu. Wir haben nämlich hebräisches אבל „Wiese" neben syrischem ܒܒܠ „Gras"; ferner innerhalb des Syrischen selbst ܐܒܠܐ „Kamelherde" (arab. أبل) neben ܗܒܠܐ; endlich innerhalb des Hebräischen בול neben יבול, und schließlich בלעם[6]) neben יבלעם. Die Aussprache Hebel beruht auf Volksetymologie und wurde durch die massorethische

[1]) Vgl. Gunkel, Genesiskommentar [1] 47. [2]) Gen. 4 $_{21}$.
[3]) Bei Euseb, Praep. ev. I 10 $_{11}$. [4]) Vermutlich ציד und דיג.
[5]) Vgl. Dillmann, Genesiskommentar [6] 92. [6]) I. Chron. 6 $_{55}$.

Punktation geheiligt. Aber schon die LXX haben mit ihrem Ἄβελ dieselbe etymologische Auffassung gehabt und es nach dem kurzen Leben des Trägers dieses Namens als „Hauch“ „Nichtigkeit“ gedeutet. Statt יָבָל jedoch haben die LXX noch das ältere יוֹבֵל (Ἰωβήλ) bewahrt, das, ebenso wie יוּבַל neben אוּבַל steht, höchst wahrscheinlich auf ein ursprüngliches אוֹבֵל zurückgeht und dessen Bedeutung sich aus dem genau entsprechenden arabischen آبِل ergibt[1]) als „der Hirte, der die Kamele weidet“. Damit ist die Analogie zu Qain, dem „Schmiede“, vollkommen. Neben ihm steht Abel, der „Hirt“, in der einen Erzählung als Hebel, in der anderen als Jabal bezeichnet, beides im Grunde Varianten desselben Namens. Auffallen könnte nur, daß die Etymologie allein aus dem Arabischen erhellt. Aber das paßt gut zu dem ganzen Tenor dieses Abschnittes, namentlich zu dem folgenden Lamechsliede, das ja eine Verherrlichung des wilden Nomadenlebens enthält, also vom Standpunkt des Nomaden aus gesagt ist, während v. 1—16 das Umherschweifen und die Blutrache auf einen göttlichen Fluch zurückführen und demnach die Anschauungsweise des ansässigen Ackerbauers repräsentieren. Wir haben es also hier mit uralter Beduinenweisheit zu tun.

Zu Qain und Abel gesellt sich als dritter Jubal, der Erfinder der Musik. Dies Wort erinnert von selbst, wie Dillmann[2]) mit Recht bemerkt, an יוֹבֵל „die Posaune“. Man könnte versucht sein, Abel (resp. Ἰωβήλ) mit Jubal (resp. יוֹבֵל) zu identifizieren. Aber einmal ist Jobel kein Hirteninstrument, und dann ist wahrscheinlich die Punktation von יוֹבֵל als „Posaune“ falsch und statt dessen vielmehr Jubal zu lesen.[3]) Man darf darum kaum zweifeln, daß Jubal, der Halbbruder Qains und Abels, die Posaune in persona ist, wie Aharon, der blutlose Schatten des Mose, nichts weiter ist als eine Personifikation des אֲרוֹן, der Bundeslade,[4]) oder um ein noch schlagenderes, wenn auch nichthebräisches, Beispiel zu wählen, wie die Phönizier einen Heros *Κιννύρας* kennen, der einer Per-

---

[1]) Vgl. Encyclop. Bibl. s. v. Abel. [2]) Genesiskom. 101. [3]) Vgl. u. S. 31.

[4]) Mit eingeschobenem ה wie אברם : אברהם, רוץ: ܪܗܛ, בוש: ܒܗܬ u. a. bekannte Beispiele.

sonifikation der κιννύρα (= כִּנּוֹר) seine Existenz verdankt.[1]) Die Hypostasierung der Sache ist demnach die zweite Art, wie man den Erfinder einer Kunst entdeckt.

Von Geschichte kann hier keine Rede sein. Die Fähigkeit zu musizieren ist dem Menschen angeboren, und dieser Trieb sucht sich überall auszuwirken, wo er Gelegenheit dazu findet. Besonders waren es zu allen Zeiten und bei allen Völkern die Hirten, die in der eintönigen Langeweile ihres Berufes Zeit und Muße zu allerlei Künsten fanden.[2]) David war ja als Saitenspieler wie als Bogenschütze gleich bekannt. Aber schließlich verklärte und verschönte die profane Musik von Anfang an das ganze Leben des Menschen und hob die Freude bei allen Festlichkeiten, wie Hochzeiten, Gelagen, Sieges- und Krönungsfeiern.[3]) So war es natürlich, daß sich schon in alter Zeit ein besonderer Stand der Berufsmusiker herausbildete, der diese Kunst ex officio ausübte. Er war vollends unentbehrlich, sobald es sich um das Signalblasen und die Schlachtenmusik handelte. Wenn die Hörner den Aufbruch oder das Lagern des Heeres oder die Versammlung des Volkes oder den Angriff auf den Feind verkündigen sollten, so konnte man früher so wenig wie heute beliebige Leute zu diesem Geschäft auflesen, sondern mußte eine darin geübte Mannschaft besitzen. Wie will man sich denn vorstellen, daß bei der Belagerung Jerichos jeder Soldat, dem es gefiel, die Posaune statt des Schwertes ergriff?[4]) Um der Ordnung willen mußten die verschiedenen Funktionen des einzelnen genau geregelt sein, sobald wenigstens ein größerer Haufe beisammen war und sobald die Technik sich vervollkommnete, genau in derselben Weise wie es beim Gottesdienst der Fall war, dessen Verrichtungen ursprünglich unter kleinen und einfachen Verhältnissen jeder Laie vollziehen konnte, während allmählich entsprechend der größeren Kompliziertheit und dem weiteren Umfange der Kultushandlungen ein eigener Stand dafür ent-

[1]) So schon Movers, Phönizier I. 243. Roscher, Mythol. Lex. s. v. u. a.

[2]) So schon Polybius IV$_{20}$: *μουσικὴν γὰρ τήν γε ἀληθῶς μουσικὴν πᾶσι μὲν ἀνθρώποις ὄφελος ἀσκεῖν, Ἀρκάσι δὲ καὶ ἀναγκαῖον κτλ.*

[3]) Näheres darüber in den Handbüchern und Archäologien.

[4]) Gegen Büchler ZATW. 19$_{102}$.

stehen mußte.[1]) Solange eine scharfe Grenzlinie zwischen Laien und Priestern nicht existierte, konnte natürlich auch der Musiklaienstand bei religiösen Gelegenheiten mitwirken, z. B. den heiligen, für Jahve geführten Krieg intonieren, vielleicht sogar im Vorhof des Tempels die heiligen Gesänge des Volkes begleiten.[2]) Als dann aber — so weit wir wissen, nach dem Exil — der Kultus strenger geregelt und die ganze Nation priesterlich regiert ward, da wurden die Laien durch die Zunft der Leviten aus dieser Stellung verdrängt.[3]) Wahrscheinlich aber war ein solcher priesterlicher Stand der Musiker schon früher, vor dem Exil, neben dem der Laien vorhanden, wie die Musiker auch in Griechenland seit alters ein besonderes gottesdienstliches Amt bekleideten.[4]) Man darf sich den Unterschied des Kultus vor und nach dem Exil nicht allzu groß vorstellen. Haben auch im einzelnen zweifellos manche Modifikationen stattgefunden, so ist doch im großen und ganzen seine Art, sein Umfang und seine verwickelte Technik dieselbe geblieben. Der Differenzierung von Laien und Priestern, die wir, wenn auch in flüssigen Formen, schon vor dem Exil eintreten sehen, ging vermutlich eine gleiche von Laien- und Priesterstand der Musiker zur Seite.

Älter als die Verwendung der Musik im Kultus ist ihr Gebrauch im Dienst der Zauberei, wenn anders man ein Recht hat, die Zauberei in der ganzen Welt eben wegen ihrer allgemeinen Verbreitung und ihrer überall wesentlich identischen Form für ein uraltes Erbe der Menschheit zu halten. Solche Spuren finden sich im Alten Testamente mehr als man vermuten dürfte, aber sie sind zum größten Teil ihrer Bedeutung nach so sehr verwischt, daß sich nur mit Mühe der ursprüngliche Sinn erkennen läßt. Auf den ersten Blick möchte man glauben, die Erklärung der Schellen an dem Ornate des Hohenpriesters sei leicht zu geben. Denn es wird hinzugefügt: sie sollen tönen, wenn er die Schwelle des Heiligtums über-

---

[1]) Smend, Religionsgeschichte[2] 71.
[2]) Soweit hat Büchler a. a. O. Recht.
[3]) Vgl. auch Siegfried im „Kurzen Bibelwörterbuch“ s. v. Musik.
[4]) Schoemann-Lipsius, Griech. Altertümer[4] II_{431} vgl. $_{59}$.

tritt, damit er nicht sterbe.[1]) Da er in den Tempel der Gottheit hineingeht, so muß sie es auch sein, die ihn eventuell töten könnte. Diese Möglichkeit ist aber bei der Natur Jahves nur dann gegeben, wenn der Respekt ihm gegenüber verletzt wird. Das Klingeln scheint nach der Auffassung dessen, der diese Worte schrieb, ein Zeichen der Achtung zu sein. Die Gottheit, die in irgend einer Weise vielleicht in ihrer irdischen Wohnung anwesend gedacht wird, soll aufmerksam gemacht werden, damit kein unberufenes Auge sie erblicke; denn sie sehen, ist der Tod.[2]) Die Musik würde danach ein Abwehrmittel gegen den Zorn der Gottheit sein. Aber diese Erklärung, die uns der Autor bietet und die zu seiner Zeit herrschend gewesen sein mag, ist kaum die ursprüngliche. In älterer Zeit waren die Schellen und ähnliche Lärminstrumente Mittel, um die Dämonen zu vertreiben, die gern in der Nähe der Heiligtümer hausen. Auf die Verwendung der Schellen als abwehrende Amulete bei den heidnischen Arabern hat Wellhausen aufmerksam gemacht[3]), aber sie ist über den ganzen Erdkreis verbreitet: „Bei den bakchischen Festen, bei den Saturnalien und Luperkalien fehlte es nicht am Klange der Becken und Schellen, der schädigende Dämonen und böse Geister vertrieb, damit sie die Zeremonien, die auf den Segen der Fruchtbarkeit zielten, nicht unwirksam machten. Lärm, Blasen und besonders Schellen- und Glockenklang können die Dämonen nicht vertragen. Das wissen schon die Chinesen, die seit undenkbaren Zeiten Tamtam schlagen, mit Ketten rasseln, am hellen Tage Feuerwerk verpuffen, um bei Finsternissen[4]) den Drachen zu verjagen, der Sonne und Mond verschlingt . . . Den abessinischen Christen Afrikas gilt das Sistrum als bloße Dämonenklapper“[5]), und noch heute kann man von katholischen Geistlichen in der Formel zur Einweihung der Kirchenglocken dieselbe Vor-

[1]) Ex. 28_{35}. [2]) So auch Nowack, Archaeol. II_{118}. [3]) Reste arab. Heid.[2] 165.

[4]) Eine reichhaltige Sammlung klassischer Belege hierfür findet sich bei Ugolini, Thesaurus antiquit. sacr. tom. 32, MLVII ff.

[5]) Julius Stinde, Glockensang. Daheim Jahrg. 39 Nr. 8, 22 f. Im katholischen Gründonnerstags- und Karfreitagsgottesdienst werden die sonst üblichen Schellen durch hölzerne Klappern ersetzt.

stellung aussprechen hören.[1]) Fragt man nach der Entstehung dieses Brauches, so scheint es sich um eine Art der Abwehr zu handeln, die der abzuwehrenden Erscheinung vollkommen analog ist. Wenigstens nennen die Araber das in der Wüste vernehmbare Gestöhne der Dämonen ʿazîf al-ǧinn — ein Ausdruck, der auch von Musikinstrumenten gebraucht wird — und vergleichen es je nach der Stärke mit dem Donner, mit dem Tone der Zimbel, mit Paukenschlag, Glockensang und anderem Getöse.[2]) Der Lärm, den die Ǧinnen machen, wird durch den Lärm der Menschen vertrieben.

Fast möchte man den Satz umdrehen, wenn man die Bedeutung der Posaunen bei der Eroberung Jerichos erklären will. Wenigstens ließe sich a priori aus dem Wesen der Zauberei konstruieren, der Schall der Lärmtrompeten sei die magische Vorbildung des Getöses beim Zusammenbruch der Mauern eben zu dem Zweck, diesen hervorzurufen, da aller Zauberei die aus einer intensiven Empfindung hervorgegangene Verwechslung eines psychologischen Vorganges mit einer objektiven Tatsache und die Annahme eines realen Zusammenhanges beider zu Grunde liegt. Aber gegen diese ganze Erklärung spricht, daß sie reine Konstruktion ist. Wenigstens sind analoge Beispiele bei anderen Völkern nicht nachzuweisen. Jos. 6 ist jetzt einzig und allein vom Blasen der Instrumente und dem zuletzt sich erhebenden Kriegsgeschrei die Rede, das nach v. 10 um so gewaltiger wirken mußte, wenn bis dahin nicht einmal gesprochen werden durfte. In der vorhandenen Überlieferung ist der Einsturz der Mauern zu einem bloßen Allmachtswunder Jahves geworden. Aber eine ältere Auffassung scheint noch hindurch, wenn auch undeutlich und verschwommen. Wir fragen, wozu denn dieser Lärm? Um nichts? Die Musik einfach als begleitenden Nebenumstand einer feierlichen Prozession anzusehen, macht ebenfalls Schwierigkeiten. Denn wozu dann das geheimnisvolle Schweigen? Beide Dinge würden sich aus der Ethnologie wohl erklären lassen, wenn man sich mit Klostermann[3]) entschließen kann,

[1]) Vgl. Rituale Rom. 107*f.
[2]) Vgl. J. Goldziher, Abhandlg. zur arab. Philol. I_{189} Anm. 1 210ff.
[3]) Geschichte Israels 100.

in dem Einsturz der Mauern das Überbleibsel einer Kunde von einem historischen Erdbeben zu sehen. Am interessantesten ist folgende Nachricht, weil sie in beiden Punkten mit Jos. 6 übereinstimmt: Auf Tobelo schlägt man beim Erdbeben die Tifa (Trommel), um ein Zeichen zu geben, daß die Menschen da seien und nicht schlafen. Hingegen darf kein Wort gesprochen werden, weil man sonst stumm werden würde.[1]) In Gegenwart des Gottes oder des Dämons also darf man nicht reden, sonst wird man zur Strafe für dies crimen laesae maiestatis der Sprache beraubt. Muß man sich dennoch hörbar machen, so bedient man sich der Musik. Diese Erklärung beansprucht nicht mehr als eine Möglichkeit zu sein. Der Zusammenhang von Erdbeben und Lärmtrompeten mußte in der Überlieferung verdunkelt werden, weil jene Tatsache vergessen wurde.

Mit größerer Wahrscheinlichkeit läßt sich derselbe Zweck bei der Num. 10 befohlenen Anwendung der Musik erschließen. Wenn freilich v. 1 ff. aufgetragen wird, beim Aufbruch des Lagers und bei der Einberufung der Gemeinde die Trompete zu blasen, so ist das ganz begreiflich; denn das Instrument dient hier als bloßes Signalhorn. Sehr auffällig ist aber die Verknüpfung der Gedanken in v. 9 f.: „Wenn ihr in eurem Lande in Krieg geratet mit dem Feinde, der euch bedrängt, und in die Posaune stoßt, so wird euer gedacht werden von seiten Jahves, eures Gottes, und so werdet ihr gerettet werden von euren Feinden. Auch an euren Freuden- und Festtagen und an euren Neumonden sollt ihr in die Posaune stoßen bei euren Brand- und Heilsopfern, auf daß sie euch ein Gedenken schaffen von seiten eures Gottes.“[2]) Die Mischna kennt auch die Trompete bei der Weinspende des täglichen Morgen- und Nachmittagsopfers.[3]) Mag in späterer Zeit die Musik als ein bloßer Schmuck des Gottesdienstes gegolten haben, wie bei uns[4]), mag eine etwas naivere Anschauung die Musik ebenso wie das Opfer als ein Erinnerungszeichen für Jahve

[1]) Vgl. Lasch, Ursache und Bedeutung der Erdbeben im Volksglauben. Arch. f. Rel. Wiss. 5_{381}.

[2]) Vgl. Jes. Sir. 50_{16}. Ps. 89_{16}. [3]) Büchler ZATW. 20_{109}.

[4]) So Büchler a. a. O.

aufgefaßt haben, das vielleicht ebenso gut unterbleiben konnte, so wird doch ursprünglich das Trompetenblasen denselben Zweck gehabt haben wie etwa das laute Schreien und Rufen der Baalspriester am Karmel [1]): die Gottheit, die viel zu tun hat und am Ende anderswie beschäftigt ist, soll aufmerksam gemacht und herbeigerufen werden. Derartige Dinge finden sich bekanntlich bei allen Naturvölkern. Um nur ein Beispiel aus hunderten herauszugreifen: Auf Samoa werfen sich die Eingeborenen beim Erdbeben auf den Boden, beißen ins Gras, reißen Erde heraus und rufen in wildester Weise Mafuie, den Erreger des Erdbebens an, er möge ablassen. Alle Bräuche dienen nur dazu, sich dem Mafuie hörbar und verständlich zu machen. [2]) Dies war ja auch die ursprüngliche Tendenz des Gebetes. Man „spricht“ nicht mit Gott, sondern man „ruft“ ihn an (קרא לכם), man „schreit“ zu ihm (צעק) oder „jubelt“ ihm zu (תְּרוּעָה auch = Lärm). Als Hanna im Tempel ein leises Gebet spricht, ist dies dem Priester etwas so Außergewöhnliches, daß er auf den Verdacht kommen kann, sie sei trunken. [3]) Wahrscheinlich war ihr Murmeln eine Art Lallen, wie es sich auch bei den Griechen findet. [4]) Jedenfalls ist das lautlose Beten erst eine spätere Sitte, die einem höheren und geistigeren Gottesbegriff entspricht. In alter Zeit galt der Grundsatz: Je lauter, desto besser! Genügt die menschliche Stimme nicht, so nimmt man die Posaunen zu Hilfe. Erst Hosea verwirft (7_{14}) neben dem Gebetsritus des Schneidens und Kratzens auch das „Heulen“ als heidnisch und verlangt ein von Herzen Rufen zu Gott.

Eine andere Vorstellung wird maßgebend gewesen sein, wenn die Bundeslade unter Jauchzen und Trompetenschall in Davids Stadt [5]) oder Jahve in den Tempel zu Jerusalem einzog [6]), wenn das Volk am Sinai den Befehl erhielt, nur mit [7]) dem Blasen der Posaunen den heiligen Berg hinanzusteigen, und wenn sich in die Donnerschläge und Blitze und in das

[1]) I Reg. 18_{28}. [2]) Lasch a. a. O. Arch. f. Rel.Wiss. 5_{243}.
[3]) I Sam. 1_{31}.
[4]) Darauf hat mich Herr Prof. Sudhaus aufmerksam gemacht.
[5]) I Sam. 6_{15}. [6]) Ps. 47_6 vgl. Job 33_{26}.
[7]) So ist wohl das ב in Ex. 19_{13} zu verstehen.

Rauchen des Sinais das Trompetengeschmetter mischte,[1]) wie es ursprünglich wohl überliefert war; denn im jetzigen Text ist das Trompetengeschmetter, wie es scheint, als eine Art Naturereignis aufgefaßt, das man nach dem Vorgange von Ebers auf das posaunengleiche Echo des Donners bezieht.[2]) Aber diese poetische Bezeichnung in einem durchaus prosaischen Text nimmt sich sehr sonderbar aus und ist schwerlich für original zu halten. Will man die Bedeutung der Musik in den zuletzt angeführten Beispielen verstehen, so erwäge man eine analoge, Ex. 34_{29} ff. berichtete Tatsache. Als Mose vom Berg herabsteigt, ist die Haut seines Antlitzes glänzend geworden, und die Israeliten fürchten sich, ihm zu nahe zu kommen. Nach beendigtem Vortrag legt Mose eine Hülle auf sein Angesicht, die er erst wieder entfernt, als er von neuem mit Jahve verkehrt. Diese δόξα ist also derart, daß alle erschreckt vor ihr zurückweichen, weil sie sie offenbar nicht ansehen dürfen. Denn es ist unmöglich, auf ein Nichtkönnen zu schließen, da sie ja hinterher auf Zureden des Mose sich ihm doch zuwenden. Das Nichtdürfen aber muß auf der Erkenntnis beruhen, daß der Glanz göttlichen Ursprungs ist. Im Grunde genommen ist also das Gebahren der Leute nur eine unter eigenartigen Umständen modifizierte Anwendung des Satzes: Gott zu schauen, ist verboten; wer es dennoch tut, muß des Todes sterben.[3]) Galt dies Gesetz aber für alle, so war auch Mose ihm unterworfen — wenn er gewesen wäre wie die anderen! Nur weil er ein Ausnahmemensch ist und ihm eine Gnade zu teil werden soll, die sonst niemandem widerfährt, darf er hüllenlos Auge in Auge mit seinem Gott verkehren. Zunächst bleibt er auch dem Volke gegenüber in seinem göttlichen Glanze, bis er die Gebote vorgetragen hat. Voraussetzung ist dabei wohl, daß es in heiliger Versammlung geschieht. Erst hinterher bedeckt er sein Gesicht, um die δόξα θεοῦ vor profanen Blicken zu schützen und das vielleicht daraus entstehende Unheil abzuwehren. Aus dieser Annahme dürfen wir den Schluß ziehen, daß in der Regel der Mensch, wenn er einmal gezwungen ist, seinem

[1]) Ex. 19_{16}. 20_{18}. [2]) Vgl. die Komm. [3]) Ex. 19_{21} u. a.

Gotte gegenüberzutreten, eine Hülle tragen muß.[1]) In der Tat ist uns einmal[2]) überliefert, daß auch die den delphischen Apollon Befragenden dem Tempel mit verhülltem Haupte und unter dem Schalle lauter Musik nahten, um nichts Unheilverkündendes zu sehen oder zu hören. Hier ist also, wie es scheint, der ursprüngliche Sinn der Musik wirklich derjenige, den das Alte Testament für das Schellengeklingel des Hohenpriesters — fälschlich — angibt: Sie ist entstanden und wird geübt aus Respekt, aus Scheu vor der Gottheit und hat apotropäische Bedeutung. In späterer Zeit allerdings wird man dies kaum noch gewußt haben, sondern sah in ihr nichts weiter als eine wertvolle liturgische Verschönerung eines Kultaktes, obwohl sie schwerlich aus der Ästhetik geboren ist.

Nach Traktat Sukka IV_9 (vgl. V_5) wurde am Laubhüttenfest Wasser aus dem Siloahteiche geholt, unter Posaunenschall in den Tempel gebracht und feierlich in die Röhren des Altars

---

[1]) Daraus erklären sich auch Jes. 4_5f., die bisher unverständlich waren. Zu übersetzen ist: „Und schaffen wird Jahve über der ganzen Wohnstätte des Berges Zion und über seiner Gemeindeversammlung eine Rauchwolke bei Tag und Flammenfeuerschein bei Nacht; denn über aller Herrlichkeit ist ein Baldachin und eine Hütte, die zum Schatten vor der Hitze (streiche יומם) und zum Schutz und Schirm vor Hagelschlag und Regen dient." Hitze und Regen sind nicht allegorische Bilder des Ungemachs, sondern der ganze Vers enthält einen Vergleich, um den einen Gedanken auszudrücken: Gott selber wird Zion schützen gleich einer zufluchtspendenden Hütte. Wie einst beim Auszug aus Ägypten, wird er auch jetzt über seinem Volke wachen. Das Wunder der Vorzeit wird sich in der Endzeit wiederholen. Die Rauchsäule und der Flammenschein müssen über dem Tempel lagern, weil die göttliche δόξα in ihm wohnt. Gott offenbart sich nie so wie er wirklich ist. Die Scheu vor dem Heiligen läßt die Menschen verhüllen, was es an Geheimnis in der Religion gibt. Aus diesem Grunde sind wohl auch die Tempel entstanden, in deren Dunkel — wie einst im heiligen Hain — das Götterbild geborgen wurde.

[2]) Über die Sitte der Verhüllung überhaupt vgl. E. Samter, Familienfeste der Griechen und Römer. Berlin 1901. 4ff. 36ff. ist eine Menge Material gesammelt. Wenn Samter die Verhüllung überall als ein Substitut des Opfers ansieht, so scheint er darin nicht Recht zu haben. Bei der Verhüllung des Orakelsuchenden, des Mysten und des Priesters liegt doch wohl der Gedanke eines Eingehens in die Gottheit näher (durch Umhüllung mit dem Fell des gottheitlichen Tieres oder dem Kleide des Gottesbildes).

ausgegossen. Als Zweck dieser von den freisinnigen Sadduzäern bekämpften, von den Pharisäern aber als sinaitisch angesehenen Wasserspende[1]) wird von den Rabbinen selber angegeben, für das folgende Jahr befruchtenden Regen zu sichern. Es handelt sich demnach um sympathetischen Regenzauber,[2]) d. h. man glaubte die natürliche Erscheinung dadurch hervorzurufen, daß man sie in kleinerem Maßstabe vorbildete. Danach ist es sehr wahrscheinlich, daß der Posaunenschall den Zweck hatte, den Donner nachzuahmen und hervorzuzaubern, wie zuerst W. R. Smith angenommen hat.[3])

Eine vermutlich lustrale Bedeutung ist dem viertägigen Gesange der israelitischen Jungfrauen zuzuschreiben, die noch in späterer Zeit jährlich einmal hinauszogen, um, wie es heißt, die Tochter Jephthas zu beweinen.[4]) Aber die Geschichte von dem Opfer der Tochter Jephthas ist nur die ätiologische Motivierung für einen unverstandenen Ritus. Parallelen werden uns aus dem klassischen Altertum überliefert. Als im Beginn des Jahres 207 der Zwitter von Frusino die Gemüter beunruhigte,[5]) wurde als eine ganz außerordentliche Sühnezeremonie ein Lied, das Livius Andronicus gedichtet hatte, von dreimal neun Jungfrauen gesungen: tum septem et viginti virgines longam indutae vestem carmen in Junonem Reginam canentes ibant, illa tempestate forsitan laudabile rudibus ingeniis, nunc abhorrens et inconditum, si referatur.[6]) „Wie einst Sparta schlimme Krankheit des Staates durch die sühnenden Gesänge auswärtiger[7]) Musiker bannte (Terpander, Thaletas), wie namentlich auch das Partheneion des Lyders Alkman nur in diesem Zusammenhange verständlich wird, so ist in Rom bei den folgenden Prokurationen des Zwitterprodigiums, das sich natürlich noch unzählige Male wiederholte, das Jungfernlied stets das wirksamste Mittel geblieben, die pax deorum

[1]) Vgl. Büchler ZATW. 20_{110}.
[2]) Über sympathetischen Zauber im A.T. vgl. Köberle, Natur u. Geist. c. 8.
[3]) Religion der Semiten, Übersetzung 174 f.
[4]) Jdc. 11_{40}. [5]) Liv. XXVII 37_{5}. Nach Diels; vgl. u.
[6]) Liv. XXVII 37_{12}; vgl. Festus 333a $_{22}$ ff.
[7]) Wie hier so ist auch bei den Zauberern der auswärtige mächtiger als der einheimische.

zu erlangen. Die Römer haben also erprobt, was Alkman singt: *νεάνιδες εἰρήνας ἐρατᾶς ἐπέβαν.*“ [1])

Alle bis jetzt betrachteten Tatsachen haben uns — abgesehen von der späteren Auffassung und Umdeutung — die Rolle kennen gelehrt, die die primitive Musik in der alten Zeit gespielt hat. Sobald sie aber auf einer höheren Stufe der Entwicklung angelangt ist und zur wirklichen Kunst sich entfaltet, fließt sie aus einer starken Erregung aller Seelenkräfte, deren Höhepunkt die Ekstase bildet. In Freud und Leid, überhaupt dann, wenn das Gefühlsleben der Menschen eine ungewöhnliche Steigerung erfährt, findet eine geistige Entladung durch die Musik statt. Das wird schon durch das Wort angedeutet. Denn Musik stammt von *μοῦσα* her; *μοῦσα* aber, dorisch *μοῖσα,* vom Stamme *μαν-* [2]) ist von Roscher mit *μάντις* und *μανία* zusammengestellt worden und soll nach ihm ursprünglich die Inspiration bedeuten, die der improvisierende *ἀοιδός* bei seinem Vortrage nötig hat. [3]) Hier zeigt sich die Wesensverwandtschaft der Musik mit der Dichtung und mit der Religion, wenigstens soweit diese als Aufregungskult sich äußert. [4]) Die Worte, mit denen Nietzsche die Inspiration des Dichters beschreibt, treffen in demselben Maße auf den *προφήτης* und *μουσικὸς ἔνθεος* zu: „Mit dem geringsten Rest von Aberglauben in sich würde man in der Tat die Vorstellung, bloß Inkarnation, bloß Mundstück, bloß Medium übermächtiger Gewalten zu sein, kaum abzuwehren wissen. Der Begriff Offenbarung in dem Sinne, daß plötzlich mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit etwas sichtbar, hörbar wird, etwas, das einen im tiefsten erschüttert und umwirft, beschreibt einfach den Tatbestand. Man hört — man sucht nicht; man nimmt — man fragt nicht, wer da gibt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Notwendigkeit, in der Form ohne Zögern — ich habe nie eine Wahl gehabt. Eine Entzückung, deren

[1]) H. Diels, Sibyllinische Blätter. Berlin 1890. 90f.

[2]) Leo Meyer, Handbuch der griech. Etymol. IV_{361}.

[3]) Roscher, Myth. Lex. s. v. Musen. Von A. Dieterich bezweifelt.

[4]) Auch die Araber nahmen einen Dichter- und Musikdämon an, der zugleich mit der prophetischen Inspiration in Verbindung stand; vgl. J. Goldziher, Abhandlungen zur arab. Phil. I_{3} ff. $_{15}$ ff.

ungeheure Spannung sich mitunter in einen Tränenstrom auslöst, bei der der Schritt unwillkürlich bald stürmt, bald langsam wird; ein vollkommenes Außersichsein mit dem distinktesten Bewußtsein einer Unzahl feiner Schauder und Überrieselungen bis in die Fußzehen . . . Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Strom von Freiheitsgefühl, von Unbedingtsein, von Macht, von Göttlichkeit." [1])

Der enge Zusammenhang zwischen Religion und Musik tritt öfter deutlich zu Tage, so z. B. in der Tatsache, daß fast bei allen antiken Völkern die Musik übereinstimmend als ein Geschenk der Gottheit bezeichnet wird. [2]) Daneben gilt dies in besonderem Sinne für die wurzelechte Verwandtschaft von Prophetie und Musik. Mit Dionysos, dem Gott der Begeisterung, sind unzertrennlich [3]) verbunden die Musen, [4]) die nicht nur das Vergangene, sondern auch das Zukünftige wissen. [5]) Oder man denke an Orpheus, den berühmten Spieler, der zugleich der älteste Musensohn und der erste Dionysospriester ist. [6]) Oder ein anderes Beispiel aus der phönizisch-hellenischen Mischreligion Kyperns: Kinnyras wird nicht nur einer der ältesten Musiker und Sänger, sondern auch der erste Priester Aphroditens und Weissager genannt, wie vor allem seine Töchter, die Kinnyraden. [7])

Auch bei den Hebräern ist die Zusammengehörigkeit dieser Dinge klar zu erkennen. Denn נִבָּא heißt nicht nur „weissagen", sondern auch „musizieren". Der Musiker, der nach der Chronik zur priesterlichen Zunft der Leviten gehört, ist ein *προφητεύων* [8]), vom Geiste Jahves getrieben. [9]) Darum ist er zugleich auch חוֹזֶה „Seher", wie die drei Sänger Asaph, Heman und Jeduthun genannt werden [10]) und ähnelt insofern einem Amos oder Jesaja. Während aber jener seine Gefühle in die Harmonie der Töne ausklingen läßt, gibt dieser sein Schauen

[1]) Fr. Nietzsche, Also sprach Zarathustra. 14—15. Tausend. Leipzig 1899. 482 f.

[2]) A. Möhler, Geschichte der alten u. mittelalt. Musik. 7.

[3]) Preller-Robert, Griech. Mythol. [4] I_{485}.

[4]) Vgl. E. Rohde, Psyche [2] II_{38}. [5]) Preller-Robert a. a. O. I_{489}.

[6]) Preller-Robert a. a. O. I_{485}. [7]) Roscher, Myth. Lex. s. v. Kinyras.

[8]) I Chron. $25_{1, 2, 3}$. [9]) II Chron. 20_{14}.

[10]) I Chron. 25_{5}. II Chron. 29_{20}, 35_{15}.

in Worten wieder, die darum freilich ebensowenig des Rhythmus und der Melodie entbehren. Denn in so außergewöhnlicher Stimmung redet kein Zauberer, geschweige denn der *μάντις* die Sprache des Alltags, sondern er dichtet,[1]) wie auch der arabische Kâhin im sağ^{c}, d. h. in gereimter Prosa spricht — ein Wort, mit dem das über den Propheten ausgesagte משגע „verrückt" etymologisch zusammenhängt.[2]) Sein Orakelwort heißt משא, der „Gesang". Denn שר המשא ist der Dirigent, der *ἄρχων τῶν ᾠδῶν*.[3]) Schon in der späten Chronik hat jemand den Ausdruck mißverstanden — ein Beweis dafür, daß sie trotz ihrer unhistorischen Gesamtauffassung doch älteres, kostbares Gut mitunter bewahrt hat — und ihn so erklärt, wie es noch heute durchgängig geschieht, als „Oberst der Last". So erklärt sich die wunderliche Tatsache, daß die Leviten, „die sich auf Musikinstrumente verstehen", beim salomonischen Tempelbau als Oberaufseher der Arbeiter fungieren.[4]) משא aber bedeutet nicht nur das „Aufheben" der Last und dann die „Last" selber, sondern auch das „Aufheben" des Hauptes zur feierlich-rhythmischen *ἀναφώνησις* bei Gesang, Klagelied, Gebet und endlich den „Gesang" selbst.

Prophetie und Musik sind sonach untrennbar verbunden, wie ja die Griechen beides zu dem einen Worte *χρησμῳδός* komponieren und damit den inspirierten *θεόμαντις* von dem berufsmäßigen *μάντις* oder *χρησμολόγος* unterschieden.[5]) So war es von frühen Zeiten her, und wenn auch der älteste Psalm des Alten Testamentes nicht von der Prophetin Debora selbst herrührt, so besteht doch ihre Tätigkeit nach v. 12 (LXX!) darin, daß sie ein Lied singt und durch religiös-patriotische Hymnen den Baraq und seine Mannen zum heiligen Kampf begeistert. Gleich ihr stimmt auch die Prophetin Mirjam den Wechselgesang an unter Pauken und Reigen Gott, dem Retter, zu Ehren,[6]) und noch die späteren Nebiim begleiten die Leiden und Freuden des Volkes mit ihrer Poesie. Das letzte mir

[1]) Schol. Thukyd. II$_{8}$. [2]) Georg Hoffmann ZATW. 3$_{89}$.

[3]) I Chron. 15$_{22, 27}$. vgl. LXX. Das syrische ܡܫܫܐ ist nach Analogie von משא gebildet.

[4]) II Chron. 34$_{12}$ f. [5]) Schoemann-Lipsius^{4} II$_{311}$. Anm. 1.

[6]) Ex. 15$_{20}$ f.

bekannte Zeugnis von der Ekstase der Musiker findet sich in den gnostischen Thomasakten, wo berichtet wird, daß eine hebräische Flötenspielerin eine Stunde lang stehend hinter Thomas geblasen habe, bis dieser in Verzückung geriet. Kein Anwesender verstand die geredeten Worte und durfte es nicht; denn Thomas schilderte Geheimnisse, die nicht für profane Ohren bestimmt waren. Eine Ausnahme macht nur die Flötenspielerin — ein Zeichen dafür, daß auch sie an der Ekstase teil hat.[1])

Während nun bei den echten Propheten die Begeisterung ungesucht sich einstellt, ohne daß man weiß, von wannen sie kommt, wird sie bei den anderen mit künstlichen Mitteln herbeizuführen gesucht. Diesen Zweck erfüllt neben Fasten, Tanzen, Honig[2]) und Rauschtrank vor allem die Musik, die, selber aus der Begeisterung geboren, *ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνθουσιαστικάς*, wie Aristoteles sagt.[3]) Sie ist aber in diesem Fall nicht die gleichberechtigte Schwester, sondern die dienende Magd der Mantik. Im Dionysoskult erscheint sie als Mithelferin zur bakchischen Raserei und die *θυοσκόοι μαινάδες* sind die berufenen Trägerinnen der Begeisterungsmantik, die gleich einer Kassandra und Pythia „weissagenden Mundes" die Zukunft verkünden.[4]) Vor allem waren es phrygische Flöten, die zu diesem Zwecke benutzt wurden, und man kann sich die beabsichtigte Wirkung bei diesem Instrumente am besten vorstellen, wenn man sich seine schrille, durchdringende Stimme und dazu etwa eine eintönige, einschläfernde Melodie vergegenwärtigt, wie es heute noch bei den Derwischen Brauch ist. In Israel leisteten sicher auch Flöten dieselben Dienste, wie wir soeben erst — allerdings aus einer späten Quelle — von einer begeisterten und begeisternden Flötenspielerin gehört haben. Daneben aber kommen auch andere Instrumente in Betracht. Aus dem Alten Testament selbst erfahren wir, daß der Haufe der Propheten, auf die Saul stößt, von lärmenden

---

[1]) Act. ap. apocr. ed. Lipsius-Bonnet II_2 108; vgl. ZNTW. 3_{287} f.

[2]) Vgl. den Namen der „Prophetin" Debora = Biene; dazu den Aufsatz von Usener, „Milch und Honig" im Rhein. Mus. für Philol. N. F. LVII 177 ff.

[3]) Politeia $1340a_{10}$. [4]) Rohde a. a. O. II, $_{9, 21}$ u. ö.

Musikern angeführt wird.[1]) Wenn wir uns auch kaum verständlich machen können, wie die Musik eine derartig betäubende und nervenerregende Wirkung ausüben kann, daß die Hörer in Raserei geraten, sich wie wild die Kleider vom Leibe reißen und nackt einen ganzen Tag und eine ganze Nacht liegen bleiben,[2]) so dürfen wir dennoch die Tatsache nicht leugnen, sondern müssen bekennen, daß die Psyche des Südländers anders ist als unsere kalte, nordische Seele, oder daß am Ende der Wechsel der Zeiten Leidenschaften und Empfindungen gewandelt und modifiziert hat. Auch über Elisa kam jedesmal, wenn das Saitenspiel ertönte, die Hand, d. h. die Kraft Gottes.[3]) König hat die Kausalität dieses Geschehens leugnen wollen und behauptet, daß das Zitherspiel, welches Elisa sich bestellte, nur eine negative, d. h. die Unruhe der Seele beschwichtigende Aufgabe hatte. Diese Erklärung ist verwandt mit der des Talmuds, wonach der prophetische Geist den Elisa verlassen hatte, weil er in Zorn geraten sei. Die Macht der Töne sollte dann den Zorn besänftigen. Das ist modern gedacht, von einer solchen Wirkung der antiken Musik wissen wir schlechterdings nichts; im Gegenteil, alle Mitteilungen, die wir über diesen Gegenstand besitzen — und wir haben deren aus der klassischen Literatur wenigstens einige[4]) — stimmen darin überein, daß bei ekstatisch veranlagten Menschen,[5]) zu denen der „Prophet" Elisa ohne weiteres[6]) zu rechnen ist, die Musik die Erregerin der Verzückung ist.

Auch das Beispiel Sauls kann man nicht dagegen anführen. Von ihm wird uns erzählt, daß er am Anfang seines öffentlichen Auftretens vom guten Geiste Jahves besessen, d. h.

---

[1]) I Sam. 10_5.

[2]) I Sam. 19_{24} im Zusammenhang mit der eben erwähnten Stelle!

[3]) II Kön. 3_{15}. [4]) Zusammengestellt bei Rohde, Psyche[2] II_{48}.

[5]) Diese ausdrücklich von mir gemachte Einschränkung ist wohl zu beachten!

[6]) Das beweist schon seine Zugehörigkeit zu den rasenden Nebi'im. Man darf Elisa nicht nach der Art eines Jeremia beurteilen. Bei den großen und späteren Propheten tritt die Ekstase viel mehr in den Hintergrund, wenn sie auch nie völlig verschwindet.

Enthusiast gewesen sei, daß ihn aber später ein periodischer Wahnsinn befallen habe, der vom bösen Geiste Jahves ausgegangen sei. Obwohl die Überlieferung nichts mehr davon weiß, sondern die Krankheit Sauls als eine Strafe Gottes für ein begangenes Unrecht darstellt, berechtigen uns doch unsere psychopathischen Kenntnisse, beides in ursächlichen Zusammenhang zu setzen. Die enthusiastische Erregung, die überhaupt nur bei völlig nervösen Menschen denkbar erscheint, wird leicht zum Wahnsinn,[1]) wie es auch sprachlich nicht unmöglich ist, daß *μάντις* mit *μαίνομαι* zusammengehört.[2]) Es ist häufig beobachtet worden, daß bei ekstatisch veranlagten Menschen eine morbide Anlage zu plötzlichen Störungen des normalen Seelenlebens zurückbleibt. So sieht der Leidende *φαντασίαι*, verfällt in heftige Aufregung oder trübe Melancholie. Wie bei Saul, vermag auch sonst nur die Kraft der Musik, sei es Zither oder Flöte, diese *μανία* zu heilen. Sie war aber nach allen Nachrichten, die wir sonst haben — so seltsam es zunächst erscheint — nicht ein Beruhigungs-, sondern ein Erregungsmittel, steigerte den krankhaften Trieb, brachte dann die Ekstase zum Durchbruch und schuf so homöopathisch durch eine vehemente Entladung Erleichterung.[3]) So treffend der Satz Buddes ist,[4]) daß wir in der geistigen Trübung Sauls „eine Entartung und Überspannung derselben seelischen Anlage erkennen müssen, die ihn zum Propheten gemacht hatte", so unzutreffend ist die folgende Bemerkung: „In Wirklichkeit wird ihn aller Wahrscheinlichkeit nach die prophetische Begeisterung auch neben dem Trübsinn je und dann besucht haben"; vielmehr handelt es sich nicht um ein Neben-, sondern um ein ursächliches Nacheinander. Vielleicht könnte man versucht sein, die Musik auch hier als bloßes dämonenver-

---

[1]) Vgl. auch Fr. Kauffmann, Untersuchungen für altgermanische Religionsgeschichte. I. Balder. 190.

[2]) So heißt im Hebr. dasselbe Verb „weissagen" im Hithpa. „verrückt sein". Zur Erklärung von *μάντις* verweist mich A. Dieterich auf die ansprechende Herleitung Osthoffs aus √ *met*-„schauen" mit infixem Nasal, mitgeteilt im Heidelberger Tageblatt vom 28. Jan. 1901.

[3]) Rohde a. a. O. II$_{47}$ ff; Schoemann-Lipsius a. a. O. II$_{382}$.

[4]) Die Bücher Samuel. KHC von Marti 118.

treibendes Zaubermittel aufzufassen. Aber dagegen spricht doch einmal, daß wir es hier mit einer zweifellos ekstatischen Krankheit zu tun haben, wie das Wort התנבא I Sam. 18_{10} (= sich wie ein Ekstatiker gebärden) beweist. Die Methode der Heilung, anfänglich wohl als Zaubermittel entstanden, scheint doch bei dieser Krankheit auch physische Linderung gebracht zu haben. Wir befinden uns auf einer Übergangsstufe von der Zauberei zur Medizin. Zweitens ist es kaum erlaubt, den bösen Geist „Jahves" einfach für einen Dämon zu erklären, wenn auch im allgemeinen beide Vorstellungen ineinander übergehen und verschwimmen.[1]) Jener mag in der religionsgeschichtlichen Entwicklung diesen abgelöst und seine Funktionen übernommen haben, aber damit war auch eine andere Auffassung der Sache gegeben. Mit alledem soll natürlich nicht geleugnet werden, daß die Musik überhaupt keine beruhigende Wirkung ausgeübt habe. Das eben Gesagte gilt nur von ekstatisch veranlagten Menschen. Anders ist es, wenn wir im Talmud von einer Vorrichtung erfahren, durch die fortwährend Wassertropfen auf ein metallenes Gefäß herabfallen. Durch dieses monotone Geräusch, das nicht unähnlich sein sollte dem Schall der Zamzume, wurde der Kranke eingeschläfert und so der Genesung entgegengeführt.[2])

Damit ist das überlieferte Material erschöpft. Versuchen wir zum Schluß zusammenfassend einen kurzen geschichtlichen Überblick zu geben. Die Anfänge der Musik liegen in prähistorischem Dunkel. Ursprünglich wird sie wohl nur von Laien ausgeübt; bald bildet sich aber ein besonderer Berufsstand der Musiker, der zunächst auch die Pflege der religiösen Kultmusik übernimmt, diese später jedoch an eine besondere Zunft abtritt. Die Laienmusik hat von vornherein und durch die Jahrhunderte hindurch, mag auch die Art des Vortrags gewechselt haben, stets denselben Sinn gehabt: in Freud und Leid das Leben der Menschen zu verschönen, und da die Religion denselben Zweck verfolgt, so ist ein Gottesdienst ohne Musik undenkbar. Zugleich steht die Musik im Dienst der Zauberei und hat —

[1]) Vgl. Smend, Alttest. Rel. 442. 454.

[2]) Erub. 104a; vgl. Leopold Löw, Beiträge zur jüd. Altertumskunde. Szegedin 1875. II_{304}.

mehr Lärm als Kunst — bald die Aufgabe, den Donner nachzuahmen und hervorzurufen, bald aber die Dämonen abzuwehren und Unheil abzuwenden. Auf der anderen Seite jedoch soll sie die Gottheit aufmerksam machen und herbeirufen, oder wenn diese zugegen ist, scheuem Respekt Ausdruck verleihen. Diese Bräuche, die äußerlich mit zähem Konservativismus bestehen bleiben, werden in der Folge innerlich umgewertet, entsprechend der höheren religiösen Auffassung. Teils sinken sie zu Erinnerungszeichen für die Gottheit herab, teils gelten sie nur noch als ein ästhetischer Schmuck, als eine kostbare Zierde des Gottesdienstes. Daneben wird die Musik von früh an als Heilszauber gegen den Wahnsinn benutzt und nähert sich damit der künstlerischen Entwicklungsstufe. Denn wie Prophetie und Dichtung wird sie als Kunst aus einer enthusiastischen Erregung des Gefühls geboren und ist darum zugleich ein wertvolles Mittel, diese Ekstase hervorzurufen.

Über die Instrumente erfahren wir aus dem Alten Testamente noch weniger als über die Musik; wir sind daher auf andere, meist spätere Nachrichten angewiesen. Leider hilft uns die Etymologie auch nicht viel weiter; sie lehrt uns gewöhnlich nur das Material kennen, aus dem das Instrument gefertigt worden ist.

II. Die Musikinstrumente.

A. Die Saiteninstrumente.

1. נֵבֶל.

נבל wird öfter von „irdenen“ Krügen oder Gefäßen gebraucht. Zweimal[1]) wird es von der LXX mit *ἀσκός* wiedergegeben, und obwohl es nicht notwendig diese Bedeutung gehabt zu haben braucht,[2]) ist das doch sehr wahrscheinlich, weil es auch auf die Wolken des Himmels übertragen wird und weil dies aus der Idee des Schlauches eher zu erklären ist. Krug und Schlauch haben beide dieselbe bauchförmige Gestalt, und eben deswegen wird dasselbe Wort das Musikinstrument bezeichnen. Diese Auffassung wird bestätigt durch das Femininum נְבֵלָה, der „Leichnam“, ursprünglich gedacht als das „uneigentliche bauchförmige Gefäß“. Denn der Leichnam ist identisch mit dem seelenlosen Körper; man vergleiche unser „Leib“, das lat. corpus, das gr. *σκῆνος* (*σκήνωμα*) öfter = *σῶμα*, bei Euseb = Leichnam.[3])

Zum besseren Verständnis seien einige Worte darüber gestattet. Um das Verhältnis des Körpers zur Seele zu bezeichnen, hat die antike Anschauung verschiedene Bilder. Das eben erwähnte *σκῆνος* faßt die Seele auf als die Einwohnerin in dem Zelte des Körpers. Anderwärts gilt die Seele als das in der Scheide des Körpers steckende Ich.[4]) Sehr ver-

[1]) I Sam. 10_3. Jer. 13_{12}. [2]) So Ges.-Buhl[13] s. v.

[3]) Namentlich bei den Pythagoreern; vgl. Timaeus Lokr. 100a u. ö.; ferner Eusebius Werke Bd. I ed. Heikel, Index s. v.

[4]) נדן Dan. 7_{15}; vgl. außerdem قنب : صدف صلا Georg Hoffmann, Phön. Inschr. 5.

breitet ist ferner die Vorstellung von dem die Seele als Kleid umgebenden Körper. Bekanntlich ist das deutsche Leichnam aus lîh-hamo „das Hemd des Ich" entstellt.[1]) Ebenso bekannt ist die Anschauung des Paulus, der I Kor. 15 bei der Parusie, II Kor. 5 aber nach seinem Tode einen himmlischen Überwurf über seinen irdischen Leibrock erwartet,[2]) ferner die Rolle, die das Lichtkleid in der Religion des Judentums,[3]) im Hymnus an die Seele,[4]) bei den Manichäern,[5]) Mandäern[6]) und in der Kabbala[7]) spielt. Nach einer anderen, fast ebenso weit verbreiteten Ansicht ist der Körper ein Gefäß, in dem sich die Seele befindet. Diese muß also als Flüssigkeit gedacht sein und ist demnach identisch mit dem Blute, dem Sitze des Lebens.[8]) Sehr lehrreich ist, was uns Petermann von den Drusen erzählt:[9]) „Sie sagen, so wie das Hemde das Kleid des Körpers ist, welches verändert und abgenutzt wird, so ist der Körper das Kleid der Seele; es wird verändert und abgenutzt. Sie vergleichen auch die Seele mit Flüssigkeiten,

---

[1]) Wackernagel in Haupts Zeitschr. VI$_{298}$ f. Grimms Wörterbuch s. v.

[2]) ἐπ-ενδύσασθαι$_4$. Für den angegebenen Termin in II Kor. 5 spricht einmal der conj. aor. ἐὰν καταλυθῇ = fut. perf., dann der Zusammenhang von II Kor. 4$_7$ ff. mit 5$_1$ ff. Überall wird Paulus verfolgt und gequält, aber doch nicht erdrückt und entmutigt und sollte ihm selbst das Allerschlimmste, der Tod, begegnen, so weiß er auch dafür einen Trost. Denn er braucht ja nur den Himmelsleib, der seit Ewigkeit parat liegt, nach seinem Tode über den irdischen Körper anzuziehen, um sofort und ohne Schmerzen (4 b) zum Herrn einzugehen. — Titius, Seligkeit II$_{60}$ f. faßt fälschlich ἐκδύσασθαι = Sterben. Beides ist nicht identisch, sondern findet nacheinander statt. Die Seele verweilt nach dem Tode noch längere Zeit in den Gliedern bis die Auflösung des Körpers vollzogen ist (vgl. Euseb, Theoph. I$_{72}$). Vielleicht liegt dieselbe Vorstellung zu Grunde, wenn dem Juden befohlen wird, dem Toten nicht עם יציאת נפש die Augen zuzudrücken und den Mund zu verschließen. Man soll warten, bis die Seele tatsächlich, nicht bloß scheinbar beim letzten Hauche, den Leib verlassen hat. Jener Befehl wäre allerdings ungenau ausgedrückt.

[3]) Bousset, Rel. des Jud. 265 f. Archiv f. Rel.Wiss. IV$_{233}$ f.

[4]) ed. Bevan 9, 14, 46, 72, 82 ff.

[5]) Flügel, Mani 100 f.

[6]) Brandt, Jahrb. f. prot. Theol. XVIII$_{580}$.

[7]) z. B. Kabbala denudata, Francofurti 1684. tom. II$_{107}$ u. a. vgl. ZDMG. 21$_{560}$ ff.

[8]) vgl. הערה נפשו „er goß seine Seele aus" = er starb.

[9]) Reisen im Orient I$_{379}$.

die eines Gefäßes bedürfen, sie zusammenzuhalten; wenn dies zerbricht, muß die Flüssigkeit von einem anderen Gefäß aufgenommen werden, damit sie nicht ausfließe und verloren gehe." Diese Vorstellung von der Flüssigkeit der Seele hat ihre besondere Ausprägung gefunden in der Lehre der Metangismoniten.[1]) σκεῦος wird der Körper IV Esra 7_{88}, II Kor. 4_7, z. B. auch bei Euseb, der damit die menschliche Erscheinungsform des Logos ausdrückt,[2]) bei den Manichäern[3]) u. s. w. genannt. Ob aber das Wort in späterer Zeit überall denselben Sinn hat, mag man bezweifeln. Wahrscheinlich hat es mehr die Bedeutung des Gerätes oder Instrumentes, dessen sich die Seele zu ihrer Betätigung bedient, zieht doch Euseb z. B. den Vergleich eines Musikers und sein Verhältnis zu einem Instrumente heran, um die Beziehung des Logos zu seinem „Menschen" zu veranschaulichen.[4]) Jedenfalls läßt sich nach alledem kaum leugnen, daß נְבֵלָה ursprünglich das uneigentliche (bauchförmige) Gefäß bedeutet, wobei die Uneigentlichkeit durch das Femininum ausgedrückt wird.[5])

נבל, meist mit Harfe übersetzt, ist auch ins Griechische und Lateinische übergegangen teils in der alten Form *νάβλα*, *νάβλας*,[6]) *nablium*, teils mit späterer Erweichung des ב zu ו als *ναῦλα*. Bei den Griechen galt dies Instrument als eine Erfindung der Phönizier,[7]) genauer der Sidonier, wie überhaupt Sidon wegen seiner Musik gerühmt wird.[8]) Über seine Form läßt sich nichts Sicheres ausmachen; alle Identifikationen mit antiken Abbildungen, die man bis jetzt versucht hat, sind

---

[1]) Acta Archelai c. 9.

[2]) Texte u. Unters. von Gebhardt-Harnack, NF. VIII$_3$ 20.

[3]) Flügel, Mani 100. [4]) z. B. Theoph. III$_{39}$.

[5]) z. B. יער Wald: יערה Waldhonig (Archäol. Material bei Maass: Die Griechen und Semiten auf dem Isthmus von Korinth. 1903 passim); קרב Bauch: قِرْبَة Schlauch; äth. ולב Ei: وَالِبَة Sproß. Vielleicht ist auch בְּלִי: בְּלִיָּה so zu verstehen. Vgl. überhaupt Georg Hoffmann, Phöniz. Inschr. 27.

[6]) Leo Meyer a. a. O. IV$_{255}$.

[7]) Sopatros bei Athen. IV$_{175}$ B *νάβλα, ὅν φησι Σώπατρος ὁ παρῳδὸς . . . Φοινίκων εἶναι καὶ τούτων εὕρημα.*

[8]) Philo Byblios bei Euseb. Praep. ev. I 10_{27}: *Σιδών, ἣ καθ' ὑπερβολὴν εὐφωνίας πρώτη ὕμνον ᾠδῆς εὗρεν.*

reine Vermutung. Nur so viel ist sicher, daß es ein Saiteninstrument war, nach dem Alten Testament[1]) mit 10, nach Josephus[2]) mit 12 Seiten versehen.

2. כִּנּוֹר.

Das Wort כנור hängt etymologisch zusammen mit dem syrischen ܟܢܪܐ, dem arabisch-persischen كُنَّار „der Lotos“.[3]) Als Obstbaum aus der Familie der Rhamnaceen hat der Lotos schwarzes, sehr festes Holz, das zu mancherlei Drechslerarbeiten verwendet wird, zumal es der Fäulnis gar nicht unterworfen ist.[4]) Also wird das Instrument bezeichnet nach dem Holz, aus dem es gefertigt ist,[5]) genau so wie im Griechischen λωτός einmal verschiedene Lotospflanzen und dann die aus Lotosholz gemachte Flöte bedeutet.[6]) Das hebräische Instrument hat zweifellos Saiten gehabt, da es „mit der Hand geschlagen“ wird.[7])

Durch Vermittlung der Phönizier ist dies Wort zu den Griechen gekommen als Substantivum κιννύρα, und davon abgeleitet ist das Verbum κιννύρομαι = wehklagen. כנור wird im Alten Testament nur einmal Jes. 16_{11} als typisches Trauerinstrument zum Vergleiche herangezogen. Aber in der Parallelstelle Jer. 48_{36} sind statt dessen passender[8]) die Flöten genannt. Da auch in der mischnischen Zeit die Flöte zu den unentbehrlichen Bestandteilen eines Leichenbegängnisses gehört, so daß sogar dem armen Ehemanne auferlegt wurde, bei der Bestattung seiner Frau mindestens die Kosten für ein

[1]) Ps. 33_2. 144_9. [2]) Jos. Ant. VII 12_3.

[3]) Nach Löw, Aram. Pflanz. 283 = Zizyphus Spina Christi L., nach Woenig, Die Pflanzen im Alten Ägypten. Leipzig 1888. 335 = Celtis australis L. Übrigens findet sich neben كُنَّارة auch كُنَّار (vgl. Lagarde, Übersicht 89 f.) und كِرَان (vgl. Barth, Nominalbildung 65).

[4]) Karl Koch, Die Bäume und Sträucher des Alten Griechenlands. Stuttgart 1879. 259.

[5]) Vgl. das allgemeine عود 1) Holz 2) Laute; ferner hautbois: Oboe.

[6]) Leo Meyer a. a. O. IV $_{537}$ f. [7]) I Sam. 16_{23}.

[8]) Gegen Giesebrecht, Kom. z. St. Richtig Encycl. Bibl. s. v. Music.

Flötenduett zu tragen,[1]) so hat Movers[2]) wohl mit Recht geschlossen, daß כנור bei den Phöniziern eine Bezeichnung für die Flöte gewesen sei. Jedenfalls wissen wir auch von Doppelpfeifen, die bei der Totenfeier um Adonis geblasen wurden.[3])

Mit diesem Worte hängt ferner der Name der Stadt כִּנֶּרוֹת am See Genezareth, der früher ים כנרות hieß, zusammen. Bisweilen erklärt man, daß der See die Gestalt einer Zither habe und daß infolgedessen die Stadt nach ihm benannt sei. Aber davon kann keine Rede sein; denn der See hat auch nicht die geringste Ähnlichkeit mit einer Zither, und diese müßte doch gerade hervorstechend sein, wenn der Name danach gedeutet werden soll, wie z. B. gar kein Zweifel darüber aufkommen kann, daß die Insel Korkyra *δρεπάνη* hieß wegen ihrer sichelförmigen Gestalt.[4]) Man muß also bei der Erklärung von der Stadt ausgehen, wie jetzt meist geschieht. Verschiedene Möglichkeiten stehen zur Wahl. Wenig wahrscheinlich ist, daß sie den Namen von ihrer zitherförmigen Anlage hatte, weil man sich das schlecht vorstellen kann, oder von den zitherkundigen Einwohnern, mögen sie nun das Instrument gespielt oder es verfertigt[5]) oder damit gehandelt haben, wie es in späterer Zeit dort eine Stadt der „eingepökelten Fische“ Taricheai (von *ταρίχη*) gab. Mehr für sich hat die Annahme, daß die Stadt nach dem Heros Eponymos *Κιννύρας* ihren Namen führte wie auf Kypern ein wohl sicher so zu erklärendes *Κιννύρεια* erwähnt wird.[6]) Von Kinnyras wissen wir, daß er auf Kypern, in Byblos und Umgegend, namentlich zu Aphaka auf dem Libanon, verehrt wurde.[7]) Es macht keine Schwierigkeiten für frühere Zeiten eine noch weitere Verbreitung dieses phönikischen oder vielleicht allgemein kanaanitischen Heros vorauszusetzen, wird uns doch auch Dtn. 3_9 ein spezifisch phönikischer Name des Hermon mitgeteilt.

[1]) Ketub. 4_5. Matth. 9_{23}. Mark. 5_{38}; vgl. Leopold Löw a. a. O. II_{310}.

[2]) Die Phönizier. I_{243}. [3]) Athen. IV_{174}. Pollux IV_{10}.

[4]) Nach Fr. Lübker, Reallexikon[7] s. v. Korkyra.

[5]) In Griechenland gab es ein besonderes Gewerbe der *λυροποιοί* und *αὐλοποιοί* vgl. K. F. Hermann, Lehrbuch der gr. Antiqu. Bd. 4 (1882) 412.

[6]) Plinius n. h. 5_{130}. Nonnus D 13_{451}; vgl. Roscher, Myth. Lex. s. v. Kinyras.

[7]) Vgl. Pind. Pyth. 2_{15}. Strabo 16_{755}. Lukian, de dea Syr. 9 u. a.

Die pluralische Form findet sich ebenso in dem Stadtnamen עֲנָתוֹת, den Pietschmann[1]) wohl richtig mit der Göttin ענת zusammenbringt. Freilich ist es ebenso gut möglich, daß כנרות auf die ursprüngliche Bedeutung von כנר zurückgeht und die „Lotosstadt“ bezeichnet. Man könnte dafür verweisen auf Meg. 6a: sie führe deshalb den Namen, weil ihre Früchte so süß seien wie Lotosfrucht.[2]) Es liegt in der Natur der Sache, daß Sicherheit bei der Erklärung so alter Ortsnamen versagt bleibt.

3. שַׂבְּכָא.

Nach Athen. IV 175e und Strabo X 3_{17} ist *σαμβύκη* ein barbarisches resp. syrisches Wort und auch Leo Meyer[3]) hält es für zweifellos ungriechischen Ursprungs. Demgemäß verweist man auf hebräisches שְׂבָכָה „Flechtwerk“.[4]) Man könnte an die geflochtenen oder festgehefteten (syr. ܣܒܟ) Saiten denken und als griechisches Analogon *πηκτίς*[5]) anführen. *σαμβύκη* müßte dann wohl aus einem ursprünglichen שַׂבּוּכָא entstanden sein. Gegen diese Form ließe sich an und für sich nichts einwenden vgl. אבובא, זמרורא, צלבובא, طنبور. Aber da sie nicht überliefert ist, so ist eben deswegen semitischer Ursprung dieses Wortes wenig wahrscheinlich, um so unwahrscheinlicher, da שבכא nur in dem spätern, der Makkabäerzeit angehörigen Buche Daniel neben dem echt griechischen פַּסַנְתֵּרִין = *ψαλτήριον* und סוּמְפֹנְיָה = *συμφωνία* vorkommt. Eher wird man es kombinieren dürfen mit *sambūcus* (Nebenform *sabucus*), dem „Holunderstrauch“, dessen Stamm bei zunehmendem Alter so dick werden kann „wie ein Kopf samt dem Hute“.[6]) Getrocknet ist das Holz sehr schön fest und dauerhaft, fast dem

[1]) Geschichte der Phönizier bei Oncken I 4_2 150.

[2]) Löw, Aram. Pflanzen 284. [3]) a. a. O. IV_{38} f.

[4]) Vgl. Ges.-Buhl s. v.

[5]) Wie „pagina“ in anderem Sinne die „befestigte Seite“ bedeutet (Leo Meyer).

[6]) Theophrast. hist. plant. III 13_4, vgl. Lenz, Botanik der Griechen und Römer. Gotha 1859. 500.

Buxbaum gleichgeschätzt. Daß man aus den Ruten das Mark stoßen und daraus leichte Spazierstöcke machen kann, berichtet schon Theophrast.[1]) An dies junge Holz muß man wohl denken bei *sambuca*, aus dem im Mittelalter Flöten gefertigt wurden.[2]) Erinnert man sich an כנור, das bei den Phöniziern die Flöte, bei den Hebräern die Harfe gewesen zu sein scheint, so ist kein Grund einzusehen, warum nicht ebenso das älteste, für Drechslerarbeiten wohl geeignete Holz des Holunders als Material für andere Musikinstrumente gedient haben soll.

Zur etymologischen Erklärung des Wortes *σαμβύκη* resp. *sambucus* sei der Vorschlag erlaubt, es mit dem Stamme *sand-* zusammen zu stellen. Denn gerade hier ist der Wechsel von *νδ* und *μβ* bezeugt. Als dialektische Nebenform (äolisch) zu *σάνδαλον* wird *σάμβαλον* überliefert:[3]) „die starke[4]) Holzsohle, zum Unterbinden unter die Füße", verfertigt aus صندل (pers. چندل,[5]) dem rötlichen Sandelholz (Lignum santalinum), das als Hauptbestandteil einen harzigen Farbstoff, das Sandelrot, enthält. In Europa wird das Holz fast nur zum Färben und zu feinen Möbel- und Drechslerarbeiten verwandt, da es eine schöne Politur annimmt. Das Wort lautet syr. ܨܰܢܕܰܠ, sanskr. *çandana*, hat also überall verschiedene Endung, aber der Stamm *sand-* scheint die Bedeutung „rot" zu haben. *σάνδυξ* bezeichnet Mennige oder Bleirot[6]) und ferner einen

[1]) Vgl. oben.

[2]) Isidorus Orig. lib. 2 cap. 20.; beachte ferner die Identifizierung von „Schwegel" (Flöte) mit sambuca, Grimms Wörterbuch s. v.

[3]) Leo Meyer a. a. O. IV$_{31}$ vergleicht noch *πέμπε* neben *πέντε*.

[4]) Die suffixale Endung wie *κνώδαλον* „starkes" Tier (Leo Meyer fälschlich „schädliches, gefährliches" Tier), wie *κύμβαλον, κρόταλον, κρέμβαλον* die „starken", lauten Lärminstrumente. Leo Meyer führt zwar regelmäßig Analogieformen an, aber er sucht nicht das Urwort von der markantesten Bedeutung zu finden, nach dessen Bildung sich die übrigen gerichtet haben — wie hier wohl nach *μεγάλο* — (trotz der abweichenden Betonung). Auf dies für das Semitische ebenso wichtige Prinzip hat mich zuerst Georg Hoffmann aufmerksam gemacht. Vgl. auch unten S. 29 A. 5.

[5]) Pott, Zeitschr. f. Kde. d. Morgenl. V$_{80}$.

[6]) Vgl. auch Joh. Lyd. de magistr. III$_{64}$: *σάνδυκος δὲ χυλῷ τῆς βοτάνης καταβάπτοντες αὐτοὺς* (sc. *τοὺς χιτῶνας*), *σαρκοειδὴς δὲ ὁ χρως*

nicht näher zu bestimmenden Strauch mit rötlicher Blüte. *σανδαράκη* ist roter Arsenik, und danach würde der *sambucus* dann seinen Namen führen von dem roten Beerensafte des Zwergholunders, der schon im Altertum zum Färben der Menschen und Götter benutzt wurde.[1])

B. Blasinstrumente.

1. Die Flöten.

Die Flöte wurde aus verschiedenem Material gefertigt: *ἡ ὕλη τῶν αὐλῶν κάλαμος ἢ χαλκὸς ἢ λωτὸς ἢ πύξος ἢ κέρας ἢ ὀστοῦν ἐλάφου ἢ δάφνης τῆς χαμαιζήλου κλάδος.*[2]) Daher heißt also *λωτὸς* auch das aus diesem Holz geschnitzte Instrument, daher tibia die aus „Schienbein“ gemachte Pfeife, daher חָלִיל die aus „hohlem Rohr“ bestehende Flöte.

Anderer Art, wir wissen nicht welcher, war עוּגָב, gewöhnlich erklärt als das Instrument mit den „einschmeichelnden“ Tönen.[3]) Aber einmal wird wie den Griechen, so auch den Hebräern die *μοῦσα βαρυβρόμος αὐλῶν*[4]) allein bekannt gewesen sein, zum andern heißt עגב nicht „lieblich sein“ oder „lieben“, sondern hat den viel stärkeren Sinn „brünstig sein“. Darum wird man es als das Brunstinstrument verstehen müssen und können, in Erinnerung daran, daß ja gerade die Flöten zum Lieblingsspiel der Buhlerinnen gehörten; äußerst berüchtigt waren die Ambubajen, d. h. syrische Flötenspielerinnen zu Rom. In der Tat wird עוגב von den Rabbinen mit אבובא identifiziert. Verwiesen sei ferner auf Aristides,[5]) der von der *κακομουσία* der Phönizier redet, die nur geeignet sei,

---

τῆς βοτάνης, also Hemden von fleischroter Farbe, mit der Wurzel des *σάνδυξ* gefärbt.

[1]) Lenz, Botanik der Griechen und Römer. 449. [2]) Pollux IV_9.

[3]) Vgl. Ges.-Buhl s. v. [4]) Aristophanes, Wolken $_{312}$.

[5]) *περὶ μουσικῆς* ed. Jahn II_{72}: *πάλιν δὲ οἷς εἰς τὸ παρὰ φύσιν διεστράφη τὰ τῆς μουσικῆς, εἰς φαυλότητα καὶ κακομουσίαν, οἱ μὲν τὸ ἐπιθυμητικὸν θεραπεύοντες, τάς τε ψυχὰς εἰσι λίαν ἀνειμένοι καὶ τὰ σώματα οὐ δέον ὡραΐζοντες, ὡς οἵ τε περὶ τὴν Φοινίκην καὶ οἱ τούτων κατὰ τὴν Λιβύην ἔκγονοι κτλ.*

die Sinnlichkeit aufzuregen und die Nervenkraft zu schwächen. Vielleicht hat er bei diesem Wort vor allem an die Flöten gedacht, von deren ekstatischer Rauschwirkung oben die Rede war, denen auch Aristoteles[1]) die Beiwörter *ὀργιαστικός* und *παθητικός* gibt.

Damit hängt vielleicht die Tatsache zusammen, daß die Flöte, die in älterer Zeit auch bei religiösen Gelegenheiten wie Wallfahrten und Festreigen Verwendung fand, später infolge religiöser Scheu aus dem Kultus entfernt wurde. In der Chronik fehlt sie ganz, nach dem Talmud spielt sie beim Gottesdienst nur eine beschränkte Rolle.[2]) Interessant ist nun, daß der עוגב in Ps. 150_4 neben anderen liturgischen Instrumenten erwähnt wird. Danach scheinen also die Psalmen (und sogar der letzte) noch eine andere und ältere Epoche der Tempelmusik vorauszusetzen als die Chronik. Leider ist es bei unseren dürftigen Nachrichten ganz unmöglich, eine Geschichte der Instrumente zu schreiben, hier aber wird das Dunkel einmal durch einen flüchtigen Lichtstrahl unterbrochen. Das später fixierte Gesetz hat die Flöten ebenso wie z. B. den Reigen um den Altar[3]) oder den Gang zum Tempelberg in der festlichen Weihenacht[4]) mit Stillschweigen übergangen.

Eine dritte Flötenart ist die nur im Buche Daniel genannte מַשְׁרוֹקִיתָא, gewöhnlich nach dem Vorgange Theodotions mit *σῦριγξ*[5]) identifiziert. Sie heißt so nach שׁרק „zischen“, „pfeifen“.

2. Die Trompeten.

שׁוֹפָר die „krumme“ Trompete[6]) erklärt man jetzt vielleicht richtig durch سَوَافِر „Widderhörner“,[7]) da ja Hörner als Blasinstrumente weit verbreitet sind. Möglich ist aber auch die Ableitung aus der Grundbedeutung von سفر „rein“, blank (daher שפר „schön“) „fegen“, dann „rein, hell klingen“; man vergleiche ܨܠ „rein machen“ mit صلّ „rein klingen“.

---

[1]) Pol. 2_{78}. [2]) Vgl. Nowack, Archäol. I_{277}. [3]) Ps. 26_6. [4]) Jes. 30_{29}.

[5]) *σῦριγξ* ist wie *φόρμιγξ*, *σάλπιγξ*, *θῶμιγξ* nach Analogie von *στρόφιγξ* gebildet und so drückt schon das Suffix das „Gedrehte“ aus.

[6]) Vgl. de Wette, Archaeol.[4] 438. [7]) Vgl. Ges.-Buhl s. v.

Dagegen ist man über die Bedeutung von חֲצוֹצְרָה noch vollständig im Unklaren. Nur so viel ist allgemein anerkannt, daß es wahrscheinlich aus חצרצרה kontrahiert ist. Wenn im folgenden eine Erklärung versucht wird, so bleibt das Bewußtsein, daß es trotz aller Mühe und alles Kombinierens eben weiter nichts ist als ein „Versuch“. Da es hölzerne Trompeten gibt, z. B. Alpenhörner aus ausgebohrten jungen Tannenbäumen[1]), so könnte man eine Benennung nach der Holzart erwarten. Aber خضرة ist „grünes“ Gemüse, „grüner“ Seetang[2]) u. a.; حظر sind Baumstämme zum „Einhegen“. Das Wort aus der Form des Instrumentes zu erklären, ist ebenfalls nicht angängig; denn خصر bezeichnet weder das Gerade noch das Krumme, was für die Art der Trompete bedeutsam wäre, sondern das „Kurze“; vgl. خِنْصِر der „kurze“ Finger, مُخْصَرَة der „kürzeste“ Weg, مُخَصَّر mit „gekürztem“ Fuß u. s. w. Da خضر wohl nicht in Betracht kommt, so bleibt nur die Ableitung von حصر möglich.[3]) Seine Grundbedeutung ist „eng“; vgl. حَصَر „Eng“brüstigkeit, حِصَار „enger“ Sessel, حَصِير „eng“ gewebt, حَصَر „eng“, daher beklommen, stockend in seiner Rede, حَصِر „eng“, ängstlich seine Schätze hüten, daher geizig sein u. s. w. Somit könnte man הצוצרה deuten als das „enge“ und darum „gellende“ Instrument;[4]) man vergleiche den Zusammenhang von ضَجْر „eng“ mit ضَجِر, vor innerer „Enge“ und Beklommenheit „heulen“.

[1]) A. Reißmann, Illustrierte Geschichte der deutschen Musik. Leipzig 1881. 11. 54. [2]) Vgl. Löw, Aram. Pflanzen. 236 f.

[3]) Bei der Etymologie vom Arabischen auszugehen, ist, wenn man das prinzipielle Recht auch nicht zugeben will, praktisch doch in diesem Falle allein möglich.

[4]) Vgl. die *σάλπιγξ ὀξύφωνος*. Guhl und Koner, Leben der Griechen und Römer.[2] 240.

Auf diese Weise wird auch die Form הצרצרה verständlich, die auf einer onomatopoetischen Klangmalerei zu beruhen scheint, wie wir Reduplikationen haben in מנענעים, צלצלים, جَلْجَل, زمزم, صغصف, *μορμύρω*, *πιπίζω*, *tintinnabulum* u. a. m.

Daran, daß יוֹבֵל den „Führer“ der Herde, den „Widder“ bezeichnen kann,[1]) und daß es in dieser Bedeutung tatsächlich sich auf einer phönizischen Inschrift findet,[2]) ist nicht zu zweifeln, wenn auch sein Vorkommen im Arabischen eine „jüdische Fabel“[3]) sein mag. קרן היובל ist also mit Recht „das Widderhorn“. Den nur Jos. 6 vorhandenen Ausdruck יובלים שופרות muß man für eine Variante handschriftlicher Art halten wie in v. 1 סגרת neben מסגרת oder wie Gen. 2_4 ff. יהוה אלהים. Demnach ist nicht bloß Ex. 19_{13}, sondern auch hier ein bloßes יובל in dem Sinne von „Trompete“ vorauszusetzen. Klostermann hat nun mit vollem Rechte die Bedeutungsentwicklung von „Widder“ zu „Widderhorn“ auffällig gefunden. Wenn er aber von der Form יוֹבֵל ausgehend „Trompetenbläser“ als ursprüngliche Bedeutung vermutet,[4]) so kann ihm darin nicht folgen, wem eben in Jos. 6 die Existenz eines gleichbedeutenden יובל neben שופר bezeugt zu sein scheint, ganz abgesehen von dem unwahrscheinlichen Qal. Daher wird die Punktation im Unrecht und יוֹבַל oder יוּבַל (nach Analogie von עוּגָב) zu lesen sein, das entweder Kanal oder das mit einem Kanal versehene Instrument bedeutet, wie *αὐλός* und „schwegel“. Mit יוֹבֵל hat das Wort zunächst nichts zu tun, sondern der Anklang ist ein rein zufälliger, der vielleicht die Massorethen zu ihrem Irrtum veranlaßt hat. Als Bestätigung dafür darf man den Namen des ersten Musikers יוּבַל verwerten.[5])

---

[1]) Vgl. אַיִל von أوّل Ges.-Buhl.

[2]) Lidzbarski, Handb. d. nordsem. Epigraphik. 285.

[3]) Klostermann, Pentateuch. 435. [4]) ebd. 438. [5]) Vgl. o. S. 3.

C. Die Schlaginstrumente.

Die sprachliche Form der Wörter für die Zimbeln, Kastagnetten u. s. w. ist überwiegend schallnachahmend.[1]) Neben arabischem جُلْجُل steht hebräisches צֶלְצְלִים von صلّ „klingen," „schwirren", und מְנַעְנְעִים von נע = נוע „schütteln" wie *σεῖστρον* von *σείω*. Die Zimbeln bestanden aus zwei (daher der Dual in מְצִלְתַּיִם) halbrunden blechernen oder erzenen Scheiben, die zusammengeschlagen wurden, während bei den Schüttelinstrumenten wohl metallene Ringe eine Art Geklingel verursachten. Endlich gab es hölzerne mit Fellen überspannte Reifen, Handpauken, die mit Fingern gespielt wurden. Das Wort hierfür, תֹּף, kommt nicht von תפף her, da dies vielmehr von jenem abgeleitet ist, sondern hängt, obwohl das ד kaum ursprünglich ist, nach arabischem دُفّ mit دفف zusammen d. h. „mit ausgespannten Flügeln fliegen" und bedeutet daher „die ausgespannte Seite" (vgl. دَفَّة; ܕܦܐ; assyr. thuppu)[2]). Endlich wird einmal[3]) der שָׁלִישִׁים Erwähnung getan. Man bringt sie nach der Etymologie (von שלוש) mit dem Athen. IV_{23} als syrische Erfindung genannten *τρίγωνον* zusammen. Da aber ein dreieckiges Schüttelinstrument im Altertum nicht nachweisbar ist,[4]) so wird wohl die Etymologie falsch sein. Es liegt auch mindestens eben so nahe, an das arabische تَسْلِيس zu denken, d. h. „mit Ringen verziert sein",[5]) die ja sehr häufig an die Reifen der Handpauken gehängt wurden.

---

[1]) Über die griechischen Wörter s. o. S. 27. A. 4.

[2]) Wie samar. פליכסה Gen. 4_{21} und syr. ܦܠܓܝܐ „Trommel" von gr. *πλάκ-α* (*πλάξ*) nach mündlicher Mitteilung G. Hoffmanns abzuleiten sind.

[3]) I Sam. 18_6. [4]) Nowack, Archaeol. I_{273}.

[5]) Wellhausen, Lieder der Hudsail 154_7.

Author Gressmann, Hugo.
Title Musik und Musikinstrumente im alten Testament.
117336. Bib. Lit. Gr.

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

Do not remove the card from this Pocket.

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU, Boston